

Zur Logik der Phantomgesichter

ULRICH RICHTMEYER

[1]
Hinsichtlich des Verfahrens
heisst es: «Now there can
hardly be a more appropriate
method of discovering the
central...

Methodische Aporien und philosophische Konsequenzen ikonischer Kompositionalität

This essay investigates iconic compositionality within the process of composite photography. The essay, first, demonstrates the requirements and logical implications upon which composite photography is based. Further, the essay analyses the genuine aporias of the technique of image synthesis. Finally, the philosophical consequences Ludwig Wittgenstein drew from the characteristics of classical composite photography are discussed.

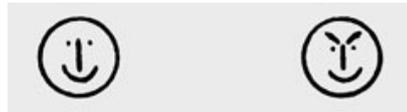


Abb: 1 >

«[...] Wir können also diese Strichgesichter – und das ist für folgende Betrachtungen wichtig – als autonome Gebilde mit Gesichtsausdruck ansehen, die diesen, von nirgends anders her borgen.»
(Ludwig Wittgenstein)

Als Francis Galton Ende des 19. Jahrhunderts die Kompositphotographie für sich entdeckte, ging es ihm um rassistische Typisierungen menschlicher Physiognomien. [1] Er wollte quasi-statistische Allgemeinbilder schaffen, die die charakteristischen Merkmale einer Gruppe porträierter Menschen formulieren können sollten. Galton berief sich direkt auf die Gauss-Kurve und glaubte, mit der Kompositphotographie mathematische Statistik und Photographie verbinden zu können. In diesem Anspruch eine quasi-mathematische Objektivität mit bildtechnologischen Mitteln zu erreichen, stimmt die frühe optische Kompositphotographie Galtons noch mit den algorithmisierten Bildern der biometrischen Gesichtserkennung überein. Denn das Kompositbildthema kehrt in seiner bildlogischen Funktionalität mindestens an drei Stellen in biometrischen Systemen wieder:

Erstens in der Genese eines Datenbankeintrags, für den verschiedene Aufnahmen einer Person in Form eines Schemas oder Templates generalisiert werden – was die Annahme von Gemeinsamkeiten zwischen den Bildern impliziert. Zweitens werden auch die von Kameras aufgezeichneten Bildserien jeweils auf spezifische, repräsentative Porträts einzelner Passanten reduziert – auch hier werden also Durchschnittsbilder mit repräsentativem Status produziert.

Und drittens ist auch der Abgleich zwischen einem Datenbankeintrag und der aktuell errechneten Aufnahme in bildlogischer Hinsicht ein Kompositprozess: zwei verschiedene Bilder werden auf ihre bildlichen Gemeinsamkeiten befragt, also darauf, ob sich zwischen ihnen eine bildliche Übereinstimmung finden lässt.

Diese Vergleichsprozesse zwischen Bildern, die in der Perspektive der Universalisierung angenommener Gemeinsamkeiten zwischen ihnen geschehen, sollen im folgenden Beitrag unter dem Arbeitsbegriff der ikonischen Kompositionalität diskutiert werden. Damit wird zugleich die Hypothese formuliert, dass sich Kompositbildmontagen und -konstruktionen in der ihnen eigenen Hervorbringung von ikonischer Bedeutung anders verhalten als dies im Falle sprachlicher Kompositionalität geschieht. Diese Spezifik soll in drei Schritten untersucht werden.

In einem ersten Abschnitt referiere ich kurz die klassischen Verfahren kompositionaler Bildsynthesen, um zu zeigen, auf welchen Voraussetzungen und bildlogischen Implikationen sie gründen. In einem zweiten Schritt werde ich ihre genuinen Aporien analysieren, indem ich darlege, dass die Konvergenzen und Divergenzen zwischen den kompositional montierten Bildern grundsätzlich auf unterschiedliche Bildqualitäten referieren, sodass im Komposit immer schon disparate Bildmerkmale synthetisiert werden. In einem dritten Abschnitt möchte ich zeigen, welche philosophischen Konsequenzen Ludwig Wittgenstein aus den medialen Eigenheiten der klassischen Kompositphotographie Galtons gezogen hat, indem er aus den Erfahrungen ihrer Artifizialität wichtige Grundannahmen seiner Philosophie ableitete, die für den Umgang mit Bildüberlagerungen, Bildvergleichen und Bildkompositen nach wie vor bedenkenswerte Orientierungen geben können.

1. Konstruktionsbedingungen historischer Komposittechniken

Im Unterschied zu Bilddarstellungen, die durch die Exemplifikation einer Konvention (z.B. das rechtwinklige Dreieck des Mathematikers) oder eines Genres (z.B. die Allegorie der Weisheit in der Kunstgeschichte) für einen allgemeinen Zusammenhang stehen, ist für Galtons Kompositphotographie entscheidend, dass ihr Objektivitätsanspruch an ein technisches Verfahren und die Voreinstellungen und Annahmen einer konstruktiven Methode delegiert wird. Kompositbilder werfen deshalb die kardinale bildtheoretische Frage auf, ob visuelle Verallgemeinerungen auf der Grundlage eines bildtechnologischen Verfahrens möglich sind, ob es also eine Form technologisch generierter, ikonischer Universalität geben kann.

[2]
Ein gutes Beispiel hierfür ist die späte Entdeckung von Wittgensteins Kompositbild: Nachdem das Bild Jahrzehnte...

[3]
Ich stimme hier mit Alan Sekulas Befund überein, dass das künstlerische Verfahren damit unkritisch gegenüber...

Ob eine solche Bildverallgemeinerung gelingt, kann zudem nicht allein in der Bildwahrnehmung entschieden werden, denn wer ein Kompositbild betrachtet, muss es nicht als ein solches erkennen. [2] Oft werden deshalb die statistischen Geltungsansprüche der Kompositphotographie mit einem Hinweis auf die vermeintliche Kausalität des Herstellungsverfahrens verknüpft, der zumindest bezeugen soll, dass das Komposit eine notwendige Synthese verschiedener Einzelbilder ist. So bereits bei Galton, der seine Kompositbilder auf Bildtafeln präsentierte, und damit einen Legitimationsversuch des Verfahrens mit einer ersten Einübung in eine unvertraute Bildlektüre verband [Abb. 2]. Die legendarische oder illustrative Mitteilung des Konstruktionsverfahrens wird so zum Bestandteil der Bildargumentation. Das ist auch noch bei den künstlerischen Kompositbildern Nancy Bursons der Fall – deren Sensation entsprechend über eine Bildlegende mitgeteilt werden muss [3] [Abb. 3]: «Take a good look at this women. She was created by a computer from a mix of several races. What you see is a remarkable preview of ...».

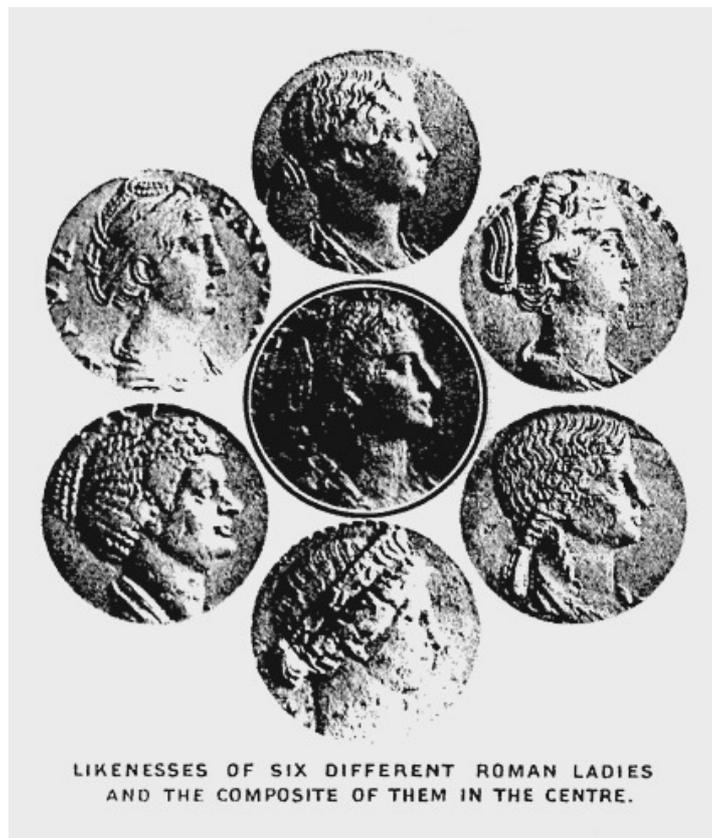


Abb: 2 >



Abb: 3 >

Während genetische oder kausalistische Hinweise auf das Herstellungsverfahren also dazu führen, die mit dem Kompositbild verbundenen Ansprüche stillschweigend zu übernehmen, kann eine bildtheoretische Analyse nicht einfach solchen Lektürekonventionen folgen. Sie ist vielmehr mit begrifflichen Fragen konfrontiert: Was ist ein allgemeines Bild? Was sind gemeinsame Bildmerkmale zwischen Bildern? Welche Bildmerkmale können in technischen Verallgemeinerungen berücksichtigt werden und worin könnte eine adäquate bildliche Wiedergabe der Gemeinsamkeiten verschiedener Bilder bestehen? Die mit der Photographie notorisch verbundene Frage nach der Übereinstimmung zwischen Abbild und Abgebildetem verschiebt sich dabei zu der Frage nach dem Verhältnis des Kompositbildes zu den in ihm montierten Einzelbildern, die man anders als bei einer Collage oder Photomontage selbstverständlich nicht mehr sieht.

Dass Kompositbilder als adäquater Ausdruck der gemeinsamen Merkmale abgebildeter Objekte verstanden werden können, impliziert, dass sie zunächst gemeinsame Merkmale der in ihnen synthetisierten Bilder wiedergeben.

[4]

Vgl. Georges Didi-Huberman, *Der Strich, die Strähne (Le trait, la traîne)*, in: Friedrich Teja Bach, Wolfram Pichler...

Es handelt sich dabei um eine besonders scharfe Auffassung photographischer Ähnlichkeit, weil hier ein photographisches Bild in seiner Beziehung zu anderen Bildern bilanziert wird und es ist ein besonders komplexes Konzept von Ähnlichkeit, weil die abgebildeten Objekte (die montierten Bilder) gemäss der Programmatik des Kompositbildes auch bereits untereinander in jenen Ähnlichkeitsrelationen stehen müssen, die man zwischen den auf ihnen porträtierten Personen unterstellt. Wenn Galtons Kompositbilder in Bildgruppen präsentiert werden, laden sie zwar dazu ein, das Kompositbild an seinen Zutaten zu überprüfen. Die angebotene und vermeintlich kausale Beziehung zwischen den gezeigten Bildern beruht jedoch auf einem Missverständnis.

Denn es werden im Kompositbild ja nicht die gezeigten Einzelbilder synthetisiert, sondern nur deren Reduktionen. Die angeführten Bilder erscheinen aber in vollständiger Belichtung und damit in einer Qualität, die sie für die Montage keinesfalls haben dürfen. Vielmehr müssen die im Kompositverfahren montierten Bilder notwendig unterbelichtet sein, weil sie sonst ein vollständig schwarzes (überbelichtetes) Kompositbild erzeugen. Diese reduzierte und damit höchst artifizielle Beschaffenheit der komponierten Bilder ist eine notwendige Bedingung ihrer Synthese und muss deshalb als ein erstes wichtiges Merkmal hervorgehoben werden.

Photographiegeschichtlich betrachtet hat das Kompositbildverfahren mit den Arbeiten Étienne-Jules Mareys [Abb. 4] die photographische Mehrfachbelichtung gemein. In der Gegenüberstellung wird aber auch die unterschiedliche Intention sichtbar. Mareys Mehrfachbelichtungen lassen sich zwar als Kompositbilder auffassen, sie erheben aber nicht den Anspruch etwas zu verallgemeinern. Vielmehr versuchen sie anhand photographischer Sequenzierungen Bewegungsabläufe zu differenzieren, wobei Überlagerungen unvermeidlich, aber genau genommen auch unerwünscht sind. [4]

Was in ihnen auf Grund der technischen Ähnlichkeit zur Kompositbildmontage als motivische Überlagerung wiederkehrt, ist vor allem der bewusst neutral gehaltene Bildhintergrund, der Marey selbstverständlich nicht interessiert hat. Umgekehrt Galton: Er möchte gerade über das, was sich durch die kompositionale Mehrfachbelichtung im Bild möglichst häufig motivisch überlagert, etwas darstellen, von dem er hofft, dass es auch in den porträtierten Personen als Charaktereigenschaft, Gattungsmerkmal etc. wiederkehrt. Entscheidend ist für Galtons Verfahren jedoch, dass die porträtierten Physiognomien dabei niemals den Status des Bildhintergrundes erreichen, weil ja, anders als bei Mareys Vorhang, nicht immer das gleiche Gesicht aufgenommen werden soll. Das ist ein zweites wichtiges Charakteristikum der Kompositphotographie, sie setzt immer *verschiedene* Bilder zusammen.

[5] Das «Bild einer Physiognomie» lässt nach Wittgenstein entsprechend nur «Schlüsse» auf ein mögliches Original...

[6] Vgl. Constanze Kurz, Biometrie nicht nur an den Grenzen. Erkennungsdienstliche Behandlung für jedermann, in: Sandro...

[8] Wenn biometrische Systeme zwei identische Bild-Dateien eines Gesichts vergleichen sollen, lösen sie sofort Systemalarm...

Denn es wäre geradezu tautologisch aus einer Mehrfachbelichtung des Vorhangs, der Aufnahmearchitektur oder eines anderen Objekts auf sein allgemeines Wesen schliessen zu wollen. Dazu bedarf es keiner kompositionalen Montage einer Bildserie. Sie wird erst erforderlich, wo Bilder mit voneinander abweichenden Bildmotiven vorliegen.

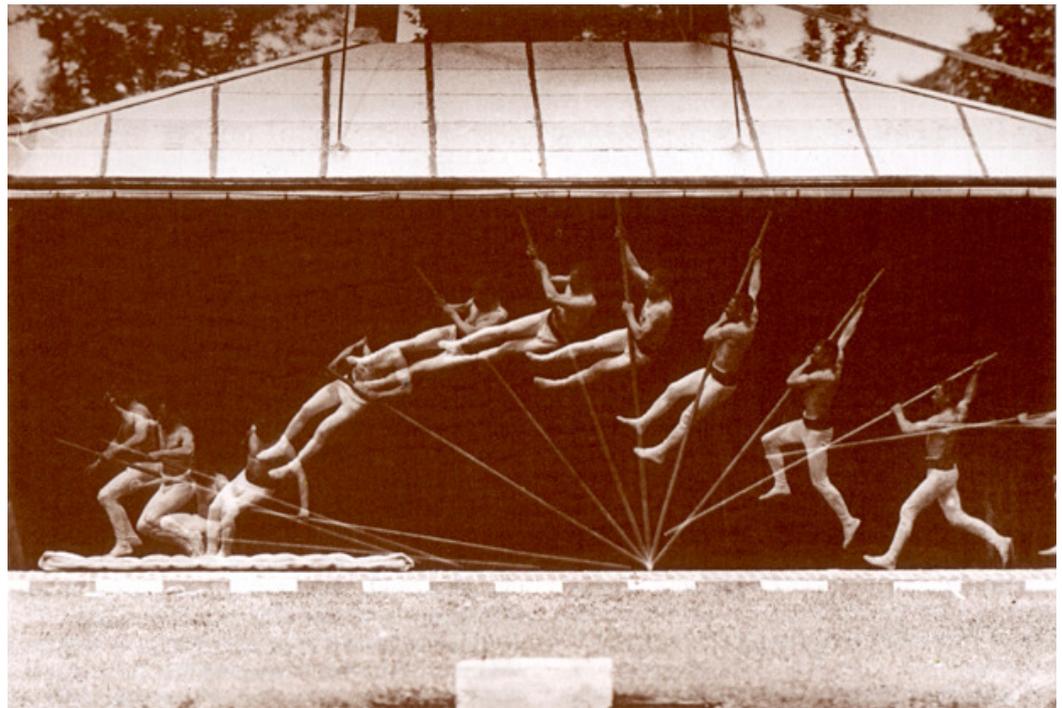


Abb: 4 >

Bei einer Bildserie von Gesichtern ist die gesuchte und zu erzeugende Konfiguration allerdings bereits deshalb instabil, weil es sich schon beim Gesicht ein und derselben Person nicht um eine statische Struktur handelt, die sich dem Kameraobjektiv selbst jeweils unverändert zeigt. [5] In biometrischen Testserien ist zudem aufgefallen, dass Männer und Frauen eine unterschiedlich starke physiognomische Variabilität aufweisen. [6] Da es nicht zwei identische Aufnahmen eines Gesichts, sondern allenfalls serielle Reproduktionen der gleichen Porträtaufnahme geben kann, muss die biometrische Gesichtserkennung genau das leisten, was die klassische Kompositphotographie versucht hat – sie muss die Vergleichbarkeit verschiedener Bilder durch ihr eigenes Konstruktionsverfahren erst erzeugen.

Weil grundsätzlich Bilder mit voneinander abweichenden Bildmotiven vorliegen [7], wird ihre Vergleichbarkeit durch identische Aufnahmebedingungen etabliert. So müssen die Objekte etwa unbewegt, richtig positioniert und in einem gleichbleibenden Abstand vor der Kamera posieren.

[8]
Vgl. Susanne Regener,
Fotografische Erfassung. Zur
Geschichte medialer
Konstruktionen des Kriminellen,
München...

[9]
Sekula, Der Körper und das
Archiv (Anm. 3).

Sie müssen also erst durch geeignete methodische Setzungen vergleichbar gemacht werden, die von den Aufnahmebedingungen bis zu den Montagetechniken oder gar Lektürekonventionen reichen. Diese Aspekte finden sich bei den erkennungsdienstlichen Photographien Alphonse Bertillons wieder [8], einem Zeitgenossen und Konkurrenten Galtons, der mit seinen methodischen Standards grundsätzlich die <Identität von Personen trotz bedeutender Unähnlichkeit ihrer Bilder> [Abb. 5] gewährleisten wollte.



Abb. 5 >

Bertillon hat durch die Zweiteilung der Verbrecherphotographie in eine Profil- und eine *en face*-Aufnahme deutlich die Verschiedenheit der zu vergleichenden Bilder betont und durch die Standardisierung der Aufnahmebedingungen eine konstruktive Gleichheit etabliert, die sich auf Abstand, Proportion und Körper-Haltung der porträtierten Kriminellen bezieht. Der Unterschied zu Galtons Verfahren ist dabei keineswegs so gross, wie es in Alan Sekulas profunder Untersuchung zum Körper und Archiv den Anschein hat. [9] Denn eigentlich wollte auch Bertillon ein Kompositbild erzeugen, allerdings sollte es erst in der Imagination des Kriminalbeamten entstehen, der die Karteikartenbilder kennt, weil er sie mit einem eigens entwickelten Vokabular detailliert beschreiben kann (*portrait parlé*) und ebenfalls in der Lage ist, im Strassenbild solche Photographien flüchtigen Verbrechern zuzuordnen.

[10]
Vgl.: Roland Meyer,
Detailfragen, in: Ingeborg
Reichle, Steffen Siegel, Achim
Spelten (Hg.), Verwandte
Bilder....

[11]
Auf die Unterschiede und
Gemeinsamkeiten der beiden
konkurrierenden Verfahren
finden sich profunde Hinweise
in...

Letztlich sollte er auf der Grundlage des Bildarchivs und seiner
Gesichtswahrnehmung ein Kompositbild imaginieren können, das als
sogenanntes «Gedächtnisbild» [10] vorliegt und damit sowohl Galtons
Studien in kompositorischer Hinsicht entsprach als auch die
Ambitionen biometrischer Systeme der Gesichtserkennung auf dem
Niveau der damals verfügbaren Techniken antizipierte.

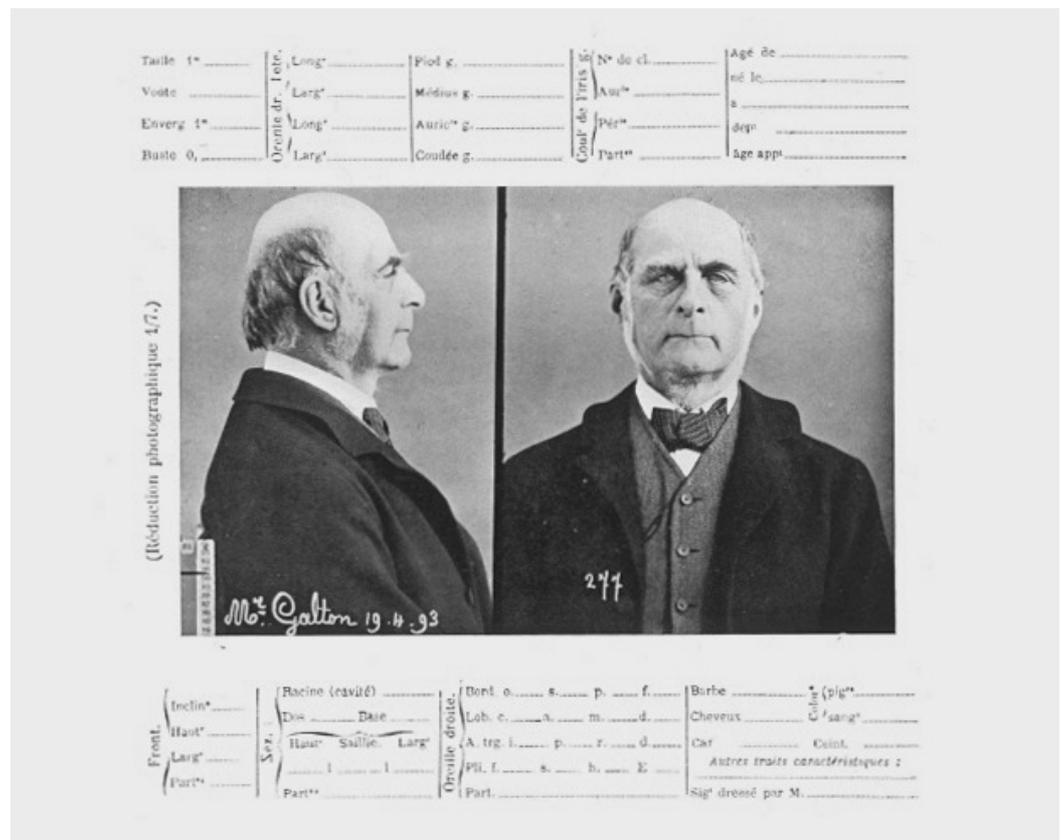


Abb: 6 >

Man könnte sagen, Bertillon und Galton unterscheiden sich, weil der
eine Verbrecher zuverlässig zu identifizieren und der andere Gruppen
krimineller oder kranker Menschen visuell zu typologisieren versucht
hat. Hinsichtlich des Themas einer Bildverallgemeinerung
konvergieren jedoch Perspektiven der Identität mit denen der
Typologie, weil beide das Komposit nur unterschiedlich interpretieren.
[11] Grundsätzlich geht es immer darum, verschiedene Bilder in eine
visuelle Gemeinsamkeit zu überführen, die dann zur Zusprache von
Identität und Typus genutzt wird oder, wie in der Biometrie, zur
wahrscheinlichen Übereinstimmung mit einem anderen Komposit.

[12]

David Lyons plausibler Verweis auf die Ethik des Antlitzes als letzter moralischer Instanz aller Überwachungstheorien...

Fasst man die bildtypologischen Eigenheiten der Kompositphotographie zusammen, ergeben sich folgende Charakteristika:

1. Das Kompositbild verallgemeinert mit dem Anspruch auf technische Objektivität.
2. Die montierten Einzelbilder gehen nur als reduzierte in das Kompositbild ein.
3. Es werden zur Montage von Kompositbildern nur unterschiedliche Bilder verwendet.
4. Eine Vergleichbarkeit der Bilder muss erst durch eigens entwickelte Aufnahmestandards, Konstruktionsmethoden oder Montageverfahren erzeugt werden.

Es besteht der Verdacht, dass sich der Anspruch des Kompositbildes, technisch verallgemeinern zu können, nur deshalb so lange halten konnte, weil es sich um ein Bild mit einer, wenn auch artifiziellen, Gesichtsdarstellung handelt. Diese Gesichtsfixierung des Komposits, die sich bevorzugt in künstlerischen und ausschliesslich in biometrischen Bildsynthesen wiederfindet, hat aber eine ganz eigene Suggestivität, denn was wie ein Gesicht aussieht, scheint keine hochartifizielle Bildkonstruktion sein zu können. [12] Gerade die unmittelbare Gesichtswahrnehmung am Komposit macht blind für das technisch Andere des Bildes, die Tatsache also, dass es sich immer bereits um «autonome Gebilde mit Gesichtsausdruck» handelt. Deshalb möchte ich nun meine bildlogische Analyse von Kompositbildern an einfachen, graphisch reduzierten Abbildungen durchführen.

[13]

Technisch orientiert sich die Grafik an der optischen Kompositphotographie. Das heisst, jedes der zu montierenden...

2. Pictoriale und konfigurative Merkmale in Kompositbildern

Legt man nach der Methode der optisch / photographischen Überlagerung folgende zwei Bilder übereinander [Abb. 7], die jeweils eine einzelne Linie auf gleicher Höhe aber mit seitlicher Verschiebung zeigen, so ergibt das Kompositbild für den mittleren Bereich eine Überschneidung. [13]

Handelt es sich nun bei der entstandenen Überschneidung um ein gemeinsames Merkmal (der porträtierten Linien oder ihrer Bilder), und wenn ja, wovon genau kann die mittige Überlagerung der Linien solch ein gemeinsames Merkmal sein? Bezieht man das entstandene Komposit auf die montierten Einzelbilder zurück, fällt folgendes auf: An der ersten Linie hebt das Kompositbild die rechte Seite oder Hälfte hervor, an der zweiten Linie jedoch eine linke Hälfte.

[14]
Sie finden sich prinzipiell in der Biometrie wieder: «Die in der Gesichtserkennung eingesetzten Algorithmen fallen...

So gesehen zeigt die mittige Überlagerung der Linien im Kompositbild kein gemeinsames Merkmal der *porträtierten Linien*, weil der hervorgehobene Linienabschnitt in jeder der ursprünglich linearen Konfigurationen eine andere Position hatte, für sie also ein jeweils anderes <Merkmal> darstellt, nämlich entweder die linke oder die rechte Hälfte.

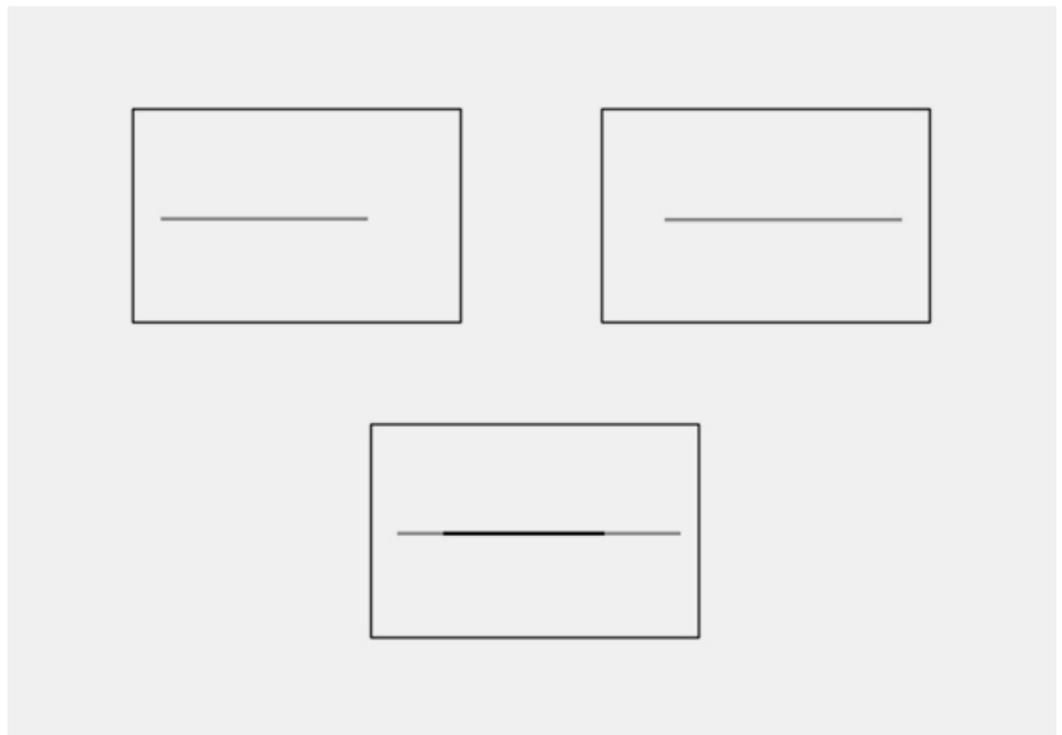


Abb: 7 >

Gleichwohl gibt das Kompositbild doch offensichtlich auch eine Gemeinsamkeit zwischen den beiden *montierten Bildern* wieder, insofern bei beiden auf der Höhe der Komposit-Linie ein graphischer Farbauftrag zu verzeichnen ist. In dieser Perspektive handelt es sich offenbar nur um eine pictoriale Gemeinsamkeit, die von den in den Bildern jeweils dargestellten geometrischen Konfigurationen unabhängig ist. Ich möchte im Folgenden entsprechend zwei Kategorien von Bildmerkmalen unterscheiden, die für das Kompositbild relevant sind, nämlich pictoriale und konfigurative. [14]

Sowohl die optische Überlagerung als auch die bloße Berechnung von Durchschnittswerten im digitalen Komposit konzentrieren sich auf Bildpositionen, die keinerlei wesentliche Beziehung zum bildlich Dargestellten haben. Sie werden in diesem Sinne willkürlich aus dem Format des gesamten Bildes herausgegriffen, weil es sich um Bildpartien handelt, die pauschal und unabhängig von bildinternen Beziehungen bilanziert werden können.

Sie folgen direkt aus der formalisierten Montage eines Kompositbildes, weil es sich um Bildpunkte handelt, die entweder über den gleichen Abstand zum Rahmen, die Pixelposition oder eine andere konstruktive Voreinstellung bestimmt werden.

Konfigurative Merkmale sind dahingegen ausgewählte Bildpartien, die sich in Form von Linien, geometrischen Körpern, Konturen oder Physiognomien aufeinander beziehen. Damit ist zugleich ausgedrückt, warum die vom Kompositbild gesuchten Gemeinsamkeiten nie in einem rein technisch objektiven Prozess generiert werden können. Denn um festzustellen, was sich hier wie aufeinander bezieht, bedarf es der Entscheidung von Monteuren, seien es nun Photographen oder Programmierer am Computer. Das trifft bereits auf die Ausrichtung des Bildes und seine Vergrößerung oder Verkleinerung zu, da beide das Augenmerk auf ausgewählte bildimmanente Arrangements legen. In den meisten Fällen ist dies die Position der Augen, es kommen aber auch andere graphisch konturierbare Gesichtsm Merkmale in Frage.

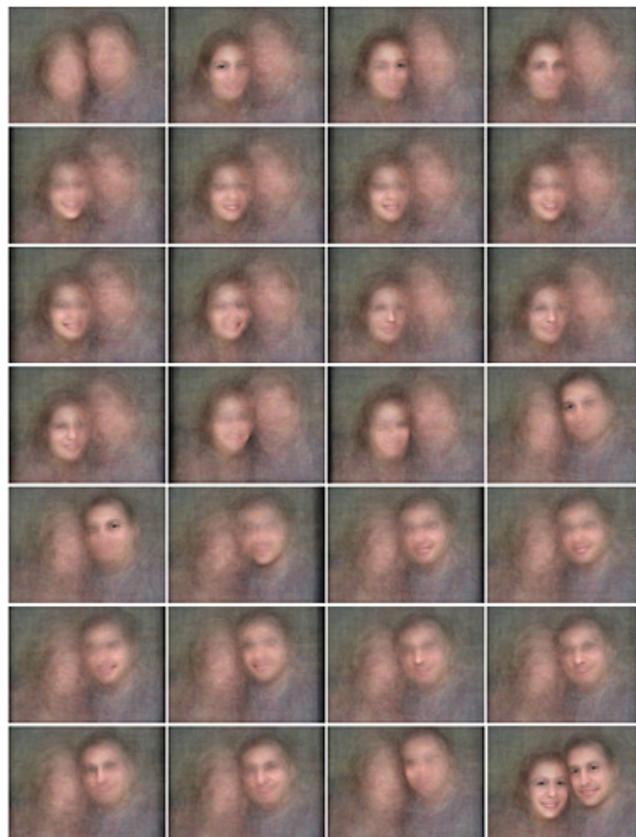


Abb: 8 >

Diese für die Montage notwendige Ausrichtung der Bilder lässt sich selbstverständlich automatisieren und computerisieren, aber dann werden die wertenden Entscheidungen in die Programmierung verlegt [Abb. 8].

Was ist eine Kontur, was eine Hautfalte, wo verläuft im Bild ein Augenlid oder ein Nasenflügel? Solche konfigurativen Entscheidungen werden in der computerisierten Kompositbildmontage entweder der nachzeichnenden Hand oder der Voreinstellung einer entsprechend algorithmisierten Mustererkennung anvertraut. Das Kompositbild zeigt dann zwar gemeinsame Merkmale der in ihm montierten Bilder, weil es sie aber nicht bloss darstellen kann, sondern allererst erzeugen muss, handelt es sich nicht um Konvergenzen zwischen den synthetisierten Bildkonfigurationen, sondern um die Hervorbringung pictorialer Überschneidungen durch das Konstruktionsverfahren.

Es geht in den programmatischen Ansprüchen des Kompositbildes ursprünglich aber nicht um die Visualisierung pictorialer Gemeinsamkeiten, also nicht darum, bloss zu sagen, in jedem der montierten Bilder kam an dieser und jener Stelle jeweils ein Farbauftrag vor. Der Anspruch ist vielmehr, die Gemeinsamkeiten der abgebildeten Figuren (Physiognomien) oder – in einer korrigierten Fassung – zumindest die Gemeinsamkeiten der verwendeten Bilder (Portraits) zu zeigen, es geht also um die bildtechnologische Visualisierung konfigurativer Konvergenzen. Die im Beispiel erzeugten Punkte sind jedoch in konfigurativer Hinsicht völlig willkürlich, sie greifen aus den überlagerten Figuren beliebige Punkte heraus, weil sie sich aus der jeweils gewählten Methode der Bildkomposition ergeben.

Wenn ich nun entsprechend zwei unterschiedliche Physiognomien habe, in denen jedes einzelne graphische Merkmal, jeder Punkt in seinem jeweiligen Bezugssystem eine einmalige Position einnimmt, und sie entsprechend einer ungefähren Übereinstimmung ihrer Konturen übereinanderlege, dann zeigt sich die Beliebigkeit dessen, was in der Überschneidung als gemeinsames Merkmal gilt [Abb. 8].

Alle schwarz gefärbten Überschneidungen haben die kombinierten Bilder gemeinsam. Aber es ist zugleich evident, dass die vom Komposit demonstrierten Gemeinsamkeiten keine konfigurativen Konvergenzen der verglichenen Physiognomien oder ihrer Bilder sein können, auch wenn in der Bildrezeption nach einer bestimmten Anzahl montierter Bilder irgendwann der Eindruck eines Gesichts oder einer Figur entstehen kann.

Ist damit aber der gesamte Anspruch der Kompositphotographie auf eine Bild-Verallgemeinerung hinfällig? Können sich pictoriale und konfigurative Bildmerkmale nicht ergänzen? Systematisch betrachtet gibt es nur eine Möglichkeit dafür, dass sich pictoriale und konfigurative Gemeinsamkeiten im Komposit decken, das ist dann der Fall, wenn identische Bilder montiert werden. Das widerspricht jedoch, wie bereits erwähnt, dem heuristischen Anliegen des Verfahrens, weil so ja rein tautologisch argumentiert würde.

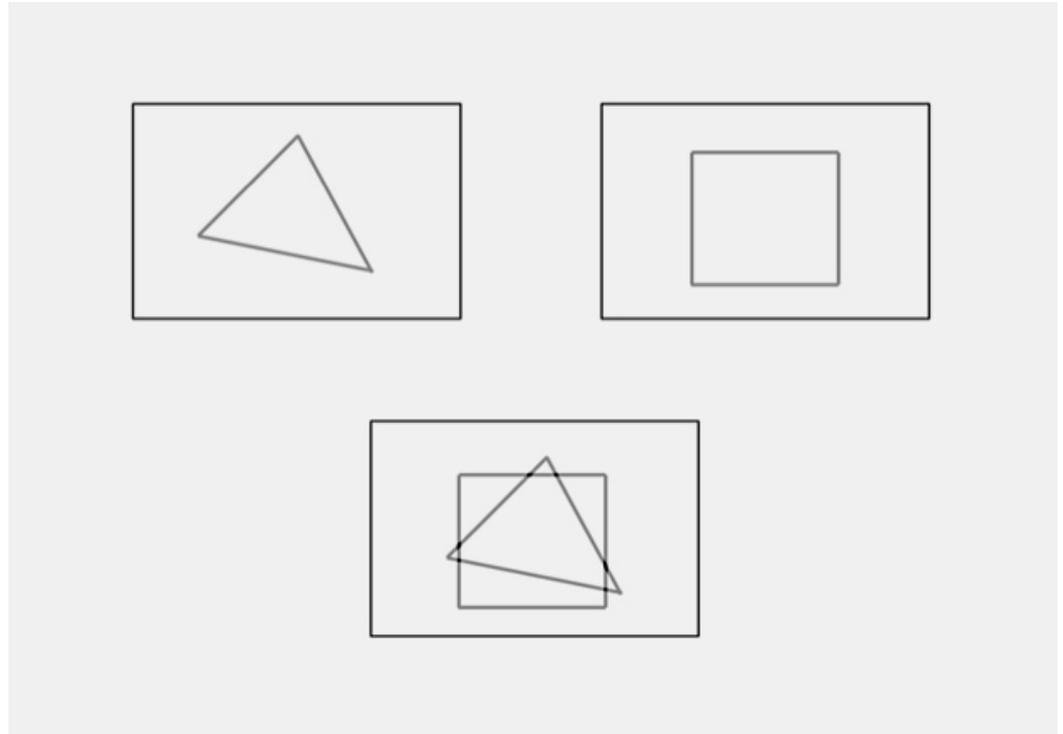


Abb: 9 >

Wie ist das jedoch, wenn sich nur einige der pictorialen Gemeinsamkeiten mit konfigurativen überschneiden? Dann bestünde immerhin die Gewissheit, dass unterschiedliche Bilder montiert wurden und es gäbe ausnahmsweise im Kompositbild eine dem Anliegen nach gehaltvolle Bildüberlagerung überall dort, wo die pictorialen Konvergenzen zugleich auch konfigurative referieren. Tatsächlich folgen die meisten Kompositbildmontagen genau diesem Wunsch. Um ihrem bildlogischen Strukturfehler zu entgehen, werden entsprechend konstruktive Voreinstellungen getroffen [Abb. 10].

Unter der Bedingung einer geometrischen Gemeinsamkeit – deren Definition und Anwendung auf die montierten Einzelbilder allerdings selbst bereits einer konstruktiven Voreinstellung bedarf, die bereits das hervorbringt, was sie zu sehen wünscht und für die Kombination benötigt – lässt sich z.B. die Montage zweier unterschiedlicher Bilder koordinieren. Der rechte Winkel und ein Teil der Kantenlänge stimmen (im Beispiel Abb. 9: Dreieck und Quadrat) überein, aber das Kompositbild privilegiert die obere und die linke Seite des Quadrats, so dass hier weiterhin die Bedingungen der Montage die Festlegung dessen treffen, was im Kompositbild dann als die Gemeinsamkeit der montierten Bilder erscheint. Die Montage von Kompositbildern orientiert sich grundsätzlich daran, vorhandene geometrische Konfigurationen in eine pictoriale Konvergenz zu überführen.

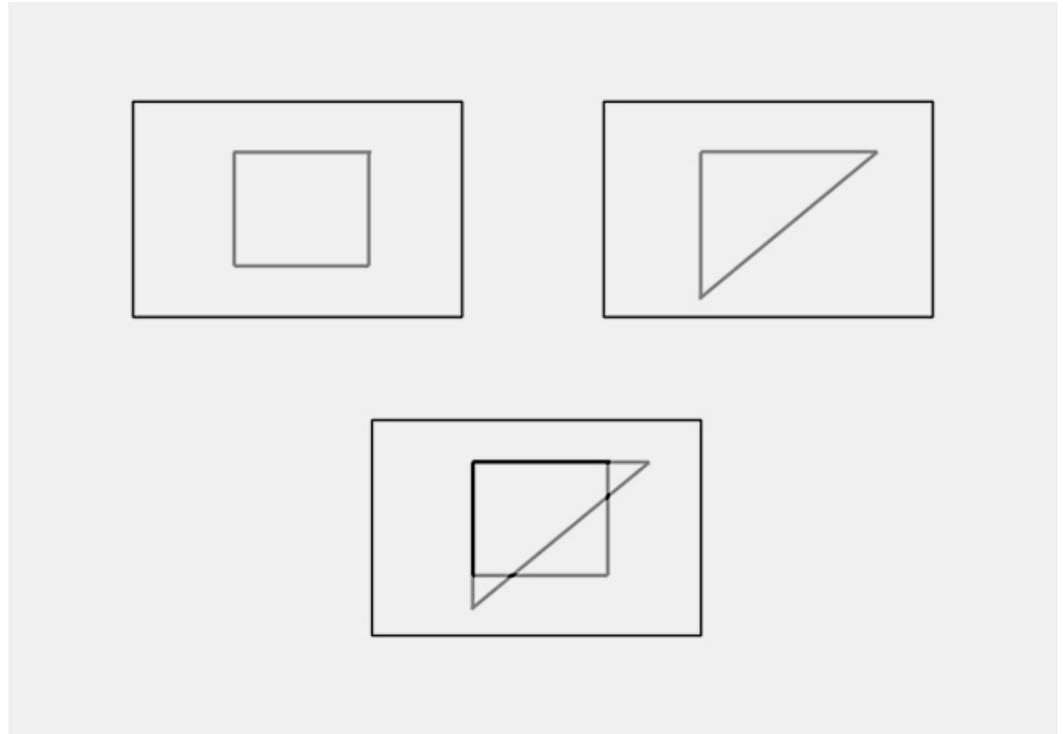


Abb: 10 >

Es handelt sich um den Versuch, die Herstellung eines Kompositbildes so anzuleiten, dass vermutete konfigurative Konvergenzen in pictoriale überführt werden können, damit diese sich stärker überlagern und wiederum konfigurative abzubilden vermögen. Die Montage ist also daran interessiert, möglichst viele Überschneidungen im Pictorialen zu erzeugen, weil nur dort die gesuchten konfigurativen Gemeinsamkeiten entstehen können. Damit es jedoch ausreichend pictoriale Überschneidungen gibt, müssen zunächst geeignete Konfigurationen gefunden und positioniert werden, kurzum es entsteht ein Zirkel, oder anders ausgedrückt: Redundanz.

Problematisch ist zudem, dass das prinzipielle Problem der Ununterscheidbarkeit nicht gelöst werden kann. Denn es lassen sich, wie Abbildung 9 zeigt, rein pictoriale von den zugleich pictorialen und konfigurativen Gemeinsamkeiten nicht mehr trennen, und dass es nun beide Arten von Konvergenzen in den vollständig belichteten (schwarzen) Partien des Bildes geben muss, liegt an der notwendigen und erwünschten Verschiedenheit der montierten Bilder. Das klassische optische Kompositbild weist daher keine konfigurativen Gemeinsamkeiten auf, es enthält vielleicht einige in den pictorialen Konvergenzen, aber nur ununterscheidbar (sonst wäre das Verfahren redundant) und partiell (sonst wäre das Verfahren tautologisch).

Was kann das klassische Kompositbild also faktisch leisten, wenn man, wie dargestellt, von einer grundsätzlichen Differenz seine Bildmerkmale ausgeht? Es zeigt erstens pictoriale Gemeinsamkeiten in den schwarzen Flächen, in denen sich ununterscheidbar auch einige konfigurative Gemeinsamkeiten befinden können. Zweitens zeigt es pictoriale und konfigurative Unterschiede in seinen grauen Partien. Wesentlich ist also, dass Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen den montierten Bildern zugleich präsentiert werden, und dass es sich mehrheitlich um Gemeinsamkeiten und Unterschiede verschiedener Kategorien handelt. Sie können zudem in jeder Kategorie vorkommen, aber auch zwischen ihnen und nehmen deutlich zu, wenn mehr als 2 Bilder montiert werden.

Abgesehen davon, was das Kompositbild demonstrieren kann, weist es über seine spezifische Unschärfe (in den gezeigten Grafiken die grauen Partien) hinaus auch eine bildlogische Anziehung auf. Sie lässt sich Wittgensteins Plädoyer für die «unscharfen Ränder» entnehmen, die Galton noch als marginale Details verstanden hatte und die genaugenommen das ganze Bild durchziehen. Die unscharfen Ränder sind bildlogisch deshalb so interessant, weil sich in ihnen tatsächlich Bildmerkmale beider Kategorien überlagern, denn pictoriale und konfigurative Unterschiede zwischen den montierten Einzelbildern finden hier zu einem allgemeinen Ausdruck. In den unscharfen Rändern realisieren sich damit negativ die Verallgemeinerungsansprüche der Kompositphotographie, und zwar ohne tautologisch oder redundant zu werden, denn es sind hier Differenzen sichtbar, die in der Überlagerung selbst entstehen und aus der Verschiedenheit der Bilder resultieren. Das Privileg der grauen Flächen besteht also darin, dass sie zuverlässig Unterschiede verallgemeinern. So muss das Kompositbild letztlich als ein Ausdruck zwischenbildlicher Beziehungen verstanden werden und genau darauf ist Wittgensteins Rezeption des Verfahrens gerichtet.

[15]

Den deutschen Begriff der Familienähnlichkeit verwendet bereits Freud in Bezug auf Galtons Kompositphotographie:...

3. Wittgensteins philosophische Rezeption der Kompositphotographie

Die begriffliche Untersuchung der Kompositphotographie, also die Aufdeckung der bildlogischen Strukturen zwischen einem Komposit und den jeweils in ihm montierten Einzelbildern, hat meines Erachtens mit Wittgenstein begonnen und sie ist bei ihm um den zentralen Begriff der Familienähnlichkeit gruppiert [15], der selbst wiederum (bild-)philosophische Konsequenzen aus falschen Erwartungen gegenüber Allgemeinbegriffen und wissenschaftlich motivierten Verfahren der Universalisierung zieht.

[16]
«Dieses Streben nach
Allgemeinheit ist das Ergebnis
einer Anzahl von Bestrebungen,
die mit bestimmten
philosophischen...

[17]
Eine adäquate Theorie der
«Bildspiele» liegt bislang noch
nicht vor, worauf Oliver Scholz
wiederholt hingewiesen...

[18]
Zur philosophischen
Diskussion: Renford
Bambrough, Universals and
Family Resemblances, in:
Proceedings of the
Aristotelian...

[19]
Vgl. Nedo, Familienähnlichkeit
(Anm. 2); Ulrich Richtmeyer,
Vom Bildspiel zum Sprachspiel.
Wieviel
Kompositphotographie...

[20]
Entsprechend auch Lorraine
Daston and Peter Galison,
Objektivität, Frankfurt a. M.
2007, S. 178: «Interessant...

[21]
Entscheidend sind hier die
Überlegungen Michael Nedos
(s. Nedo, Familienähnlichkeit
(Anm. 2)) – bereits 1989...

Wittgenstein rehabilitiert dabei den Einzelfall vor dem Allgemeinen [16], allerdings mit der Pointe, dass allgemeine Ausdrücke, wie allgemeine Bilder, für jede Weise ihres Zustandekommens selbst auch als singuläre Objekte unter vielen möglichen anderen verstanden werden müssen. Verfahren der Kompositbildung reduzieren daher nicht die vorhandenen Bildmengen, indem sie einfach repräsentative Zusammenfassungen generieren, sondern sie erweitern vielmehr die bestehende Komplexität der Bilder und ihrer Umgangsformen um neue, ineinander übergreifende «Bildspiele» [17], die verschiedene Deutungen, Gebrauchsweisen und Einsichten zulassen. So liefert Wittgenstein ein Beispiel dafür, wie die methodischen Aporien kompositionaler Bildsynthesen heuristisch produktiv werden können.

Wittgenstein hat den bisher vorrangig sprachphilosophisch rezipierten Begriff der Familienähnlichkeit [18] offensichtlich aus seiner Beschäftigung mit Galtons Kompositphotographie bezogen. [19] Dabei berief er sich nicht nur direkt auf Galton [20], sondern praktizierte selbst auch mit komponierten Photographien, so dass sich davon ausgehen lässt, dass Wittgenstein die technischen Feinheiten des Verfahrens aus eigener Anschauung kannte. [21] Eine bei Moritz Nähr in Auftrag gegebene Photographie zeigt etwa die drei Schwestern Ludwig Wittgensteins und ihn selbst in einem Kompositbild [Abb. 11].



Abb: 11 >

[22]
«Galton – das soll vorweg gesagt sein – war ein rigider Eugeniker. Gibbs u. Gibbs, Morgan, Keenan und Kellman...

[23]
Dass diese erste Form der Ähnlichkeit, also die Frage nach der Authentizität der Photographie dabei bereits problematisch...

[24]
«Wittgenstein machte deutlich, dass die Zwischenglieder, welche die Aufmerksamkeit auf den Zusammenhang zwischen...

[25]
Galton glaubte, er hätte ein «mechanisch» präzises Verfahren der bildlichen Verallgemeinerung entwickelt,...



Abb: 12 >

Der Begriff der Familienähnlichkeit klingt irreführend anschaulich, weil er Konnotationen nach physiognomischer und körperlicher Ähnlichkeit weckt. Familienähnlichkeit könnte dann so verstanden werden, als ginge es hierbei um die Bezeichnung eines gemeinsamen Merkmals verschiedener Individuen einer Rasse oder Art wie bei Galton oder harmloser, einer verwandtschaftlichen Gruppe wie einer Familie. [22] Offensichtlich hat der Begriff aber einen bildlogischen Kern gerade wegen seiner Herkunft aus Galtons Kompositphotographie. Er handelt dann nicht mehr von den Personen, die auf den Bildern zu sehen sind [23], sondern von den Beziehungen zwischen den Bildern, wie sie im Kompositbild zur Darstellung kommen. Der Begriff thematisiert also eine Zwischenbildlichkeit, die von Wittgenstein dann auf das Problem jeder Verallgemeinerung, auch der begrifflichen, bezogen wird [24]. In der Einschätzung des artifiziellen Charakters des photographisch verallgemeinernden Kompositbildes stimmt Galton noch mit Wittgenstein überein [25].

Wittgenstein nutzt im Gegensatz zu Galton jedoch die Komposittechnik zur Dekonstruktion philosophisch begrifflicher Allgemeinheitskonzepte, indem er den entstehenden Ähnlichkeitsfiguren nicht mehr einen repräsentativen Status zugesteht, sondern, ausgehend von ihrer bildlichen Autonomie, auch die unvergleichbaren Qualitäten konkreter Einzelfälle rehabilitiert. Wittgensteins Begriff der Familienähnlichkeit bezeichnet dabei das simultane Auftreten von Unterschieden und Gemeinsamkeiten, übertragen in die Sprache der logischen Operatoren eine Relation, die Adjunktion und Konjunktion zwischen verglichenen Elementen zusammenzieht, die *und* und *oder* zugleich ist. Entscheidend ist dabei jedoch, dass diese Relationen in der Kompositphotographie und bildlogisch verwandten Formen der Bildkombinatorik zwischen verschiedenen Bildqualitäten entstehen, wie ich oben darzulegen versucht habe.

[26]
Wittgenstein, Vorlesungen
(Anm. 23), S. 243.

[27]
Ders., Das Blaue Buch (Anm.
5), Bd. 5, S. 40f.

[28]
Ders., Vortrag über Ethik,
Frankfurt a. M. 1984, S. 10.

Wittgenstein hat die Bildlogik des Komposits damit genauestens verstanden, was sich daran erkennen lässt, dass er dessen unscharfe Ränder mit dem Begriff der Allgemeinheit assoziiert: «Nach einer anderen Auffassung des allgemeinen Begriffs ist er so etwas wie ein allgemeines Bild bzw. eine zusammengesetzte Photographie mit unscharfen Umrissen.» [26] Damit beschreibt Wittgenstein die Unschärfe des Kompositbildes nicht als ein künstlerisches Phänomen der stilisierten Verschwommenheit (wie es etwa von Emerson in die Photographie- und Kunstgeschichte des 19. Jh. eingebracht wurde). Er beschreibt hier auch nicht das Phänomen der physiologischen Wahrnehmungsunschärfe, denn das würde pauschal die Wahrnehmung eines jeden Bildes betreffen. Stattdessen geht es um die «unscharfen Umrisse» eines «allgemeinen Bildes bzw. einer zusammengesetzten Photographie» und damit darum, wie im Bereich der Kompositbilder Geltungsansprüche und -zuschreibungen an Bildqualitäten scheitern. So erkennt Wittgenstein, dass die spezifische Unschärfe des Kompositbildes dessen Allgemeinheitsanspruch notwendig destruiert. Diese Beobachtung wird ihm zum Anlass, über eine Korrektur jeglicher Allgemeinheitsbegriffe nachzudenken.

Die besonderen Qualitäten des Kompositbildes, die eben nicht einfach einer statistischen Verallgemeinerung entsprechen, inspirieren so eine philosophische Methode der Unterscheidung und ebenfalls ein philosophisches Programm, das zeigt, welche Konsequenzen aus den Qualitäten der Kompositphotographie und dem Problem der Bildverallgemeinerung auch gezogen werden können: «Die Vorstellung, dass man, um sich über die Bedeutung einer allgemeinen Bezeichnung klar zu werden, das gemeinsame Element in all ihren Anwendungen finden muss, hat hemmend auf philosophische Untersuchungen gewirkt; denn diese Vorstellung hat nicht nur zu keinem Ergebnis geführt, sondern darüber hinaus den Philosophen veranlaßt, über konkrete Fälle als irrelevant hinwegzugehen; Fälle, die allein ihm hätten helfen können, den Gebrauch der allgemeinen Bezeichnung zu verstehen.» [27]

Zunächst wird also ein Perspektivwechsel vorgegeben: Die allgemeinen Bezeichnungen verstehen wir demnach nur über konkrete Einzelfälle, so wie wir das eine allgemeine Bezeichnung sein wollende Kompositbild nur <verstehen>, wenn wir es in seine jeweiligen Bild-Komponenten zerlegen. Wittgenstein möchte deshalb nach eigenem Bekunden durch die Aufzählung «eine[r] Reihe mehr oder weniger synonyme Ausdrücke [...] einen Effekt der gleichen Art erzielen wie Galton, als er dieselbe Platte mit den Aufnahmen verschiedener Gesichter belichtete, um so das Bild der typischen, allen gemeinsamen Merkmale zu erhalten». [28]

[29]
Ders., Das Blaue Buch (Anm. 5), Bd. 5, S. 95.

[30]
Ders., Vorlesungen (Anm. 23), S. 235.

[31]
Ders., Wiener Kreis (Anm. 5), Bd. 3, S. 185.

[32]
Ders., Vorlesungen über die Philosophie der Psychologie 1946/47, Frankfurt a. M. 1991, S. 55.

[33]
«Es gibt eine endlose Vielfalt von Handlungen und Worten, die eine Familienähnlichkeit miteinander haben und...

[34]
Ders., Philosophische Untersuchungen (Anm. 5), Bd. 1, § 71, S. 280f.

[35]
«[...] unsere größte Schwierigkeit bei der Diskussion des Verstehens, der Bedeutung usw. betrifft den völlig...

Daraus ergibt sich jedoch eine prinzipiell unabgeschlossene Aufzählung von Einzelfällen, die wiederum nach einem Modus der Ordnung verlangen, den Wittgenstein ebenfalls aus den Qualitäten des Kompositbilds bezieht. So «wünsch[t]» er sich im Blauen Buch «ein Bezeichnungssystem, das einen Unterschied stärker hervorhebt oder ihn offensichtlicher macht, [aber auch] Ausdrucksformen gebraucht, die mehr Ähnlichkeit miteinander haben» [29]. Gefordert wird damit also ein neuer Modus der Unterscheidung, der Unterschiede und Ähnlichkeiten zwischen konkreten Einzelfällen und ihren Bildern besser berücksichtigt, weil er sie gleichermaßen möglich macht.

Wittgenstein schlägt zudem «Erweiterungen des Gebrauchs des Wortes <Bild> vor», die deshalb «äußerst nützlich sein [können, weil] sie Übergänge zwischen den Beispielen aufzeigen, denn die Beispiele bilden eine Familie, die in ihren äußersten Gliedern höchst verschieden aussieht» [30]. Während das «Bild des Mathematikers [...] schon ein allgemeiner Begriff ist» [31], ist der Bildbegriff des Philosophen «seinerseits eine Familie von Vorstellungen» [32]. Die familienähnliche Beziehung zwischen Bildern, Begriffen und auch Bildbegriffen weist dabei eine Unschärfe auf, die durchaus erwünscht ist und mit der Heuristik des Spiels korreliert.

So lauten die ersten Worte, auf die Wittgenstein den Begriff der Familienähnlichkeit sprachtheoretisch bezieht, Abbildung [33] und Spiel. Er betrifft daher direkt das Verfahren der Kompositphotographie sowie dessen inhärente Indeterminismen wie die «verschwommenen Ränder» der Bilder: «Man kann sagen, der Begriff <Spiel> ist ein Begriff mit verschwommenen Rändern. – <Aber ist ein verschwommener Begriff überhaupt ein *Begriff?*> – Ist eine unscharfe Photographie überhaupt ein Bild eines Menschen? Ja, kann man ein unscharfes Bild immer mit Vorteil durch ein scharfes ersetzen? Ist das unscharfe nicht oft gerade das, was wir brauchen?» [34], heisst es mit der entsprechend programmatischen Konsequenz in den *Philosophischen Untersuchungen*. Die Unschärfe des allgemeinen Bildes wird demnach gebraucht, weil sie die logische Struktur enthält, nach der Wittgenstein seine offene Aufzählung von Synonymen oder Exemplaren organisieren möchte. Will man dabei zwei oder mehr verglichenen Bildern gemeinsame Merkmale zuschreiben, dann dürfen ihre Verschiedenheiten nicht übergangen werden. [35]

Wittgenstein argumentiert damit für die Unmöglichkeit, allen empirischen Varianten von Spielen eine universale begriffliche Identität als Erkennungsmerkmal zuzuschreiben. Vielmehr schlägt er vor, den Begriff der Familienähnlichkeit zur Beschreibung der Diversität der Einzelfälle und ihrer möglichen Anordnungen zu verwenden.

[36]
«Wir sind z.B. geneigt zu denken, dass es etwas geben muss, dass allen Spielen gemeinsam ist, und daß diese gemeinsame...

[37]
Ders., Das Blaue Buch (Anm. 5), Bd. 5, S. 38.

[38]
Ders., Das Blaue Buch (Anm. 5), Bd. 5, S. 38f.

[39]
Ders., Das Blaue Buch (Anm. 5), Bd. 5, S. 39. Vgl. Matthias Kroß, Philosophieren in Beispielen. Wittgensteins...

[40]
«Die Vorstellung von einem Allgemeinbegriff als einer gemeinsamen Eigenschaft seiner einzelnen Beispiele ist mit...

In den Ausführungen zum Begriff geht Wittgenstein dabei regelmässig zum Galtonschen Problem einer physiognomischen Verallgemeinerung über. [36]

Wittgenstein überträgt diese aus einer Bildtechnologie bezogene Kritik an Allgemeinausdrücken aber nicht nur auf den strategisch gebrauchten Begriff des Spiels, der ja selbst bereits als Synonym der spezifischen Indeterminismen ikonischer Kompositionalität gelesen werden kann, sondern ebenfalls auf mentale Begriffe wie den der Vorstellung:

«Aber wir sind geneigt zu denken, dass die allgemeine Vorstellung von einem Blatt so etwas wie ein visuelles Vorstellungsbild ist, jedoch eines, das nur das enthält, das allen Blättern gemeinsam ist (Galtons zusammengesetzte Photographie).» [37] Diese Annahme, dass ein allgemeines Bild ausschliesslich das enthielte, was allen verwendeten Komponenten gemeinsam ist, dass es sozusagen vollständig aus Gemeinsamkeiten bestünde, hält Wittgenstein jedoch für eine irrtümliche «Neigung des Denkens», eine Kritik, die direkt an die naturwissenschaftlichen Prämissen der Bildtechnologie adressiert ist: «Unser Streben nach Allgemeinheit hat eine weitere Hauptquelle: unsere Voreingenommenheit für die naturwissenschaftliche Methode.» [38] Dieser Methode attestiert Wittgenstein eine bedenkliche Ignoranz des Singulären: «Anstelle von <Streben nach Allgemeinheit> hätte ich auch sagen können <die verächtliche Haltung gegenüber dem Einzelfall>.» [39]

Es ist bemerkenswert, dass die Konzeption der Familienähnlichkeit durch ihren Galton-Bezug zugleich die wissenschaftlich-technischen Objektivitätsansprüche einer physiognomischen Verallgemeinerung reflektiert. Wittgenstein verwandelt die Aporien des Kompositbildes in eine (bild-)philosophisch inspirierte Kritik am Verständnis von Allgemeinbegriffen, von Methoden und Technologien der Verallgemeinerung. Er setzt ihnen den Plural der singulären Bilder und die Singularität der Bildkonstruktionen entgegen, deren Unschärfe in zweierlei Hinsicht das ist, «was wir brauchen»: Einerseits weil sie jedem Komposit eine andere und neue Sicht der überlagerten Bilder abgewinnt, die durchaus ihrem Potential ikonischer Sinnstiftung entspricht. Andererseits indem sie aufzeigt, dass die Konstruktion bildlicher Universalität nicht gelingen kann, sondern vielmehr auf «anderen primitiven, allzu einfachen Vorstellungen von der Struktur der Sprache» [40] gründet, die sich in den Erwartungen an das Kompositionsverfahren reproduzieren.

[41]
Entsprechend fasst er seine
Spätphilosophie unter dem
Begriff des Albums zusammen:
«Die philosophischen
Bemerkungen...

So versteht Wittgenstein Identitätsaussagen auf der Grundlage von Bildern eher als Lektüre eines Albums, [41] das so und anders arrangiert werden kann und dabei letztlich immer ‹autonome Gebilde› hervorbringt, weil jede Kombination die sichtbare Überlagerung der Unterschiede und Gemeinsamkeiten zwischen den Bildern anders zusammenstellt. Wittgensteins bildphilosophische Rezeption der klassischen Kompositphotographie kann in verschiedene Richtungen weitergedacht werden, unter anderem als grundsätzliche Kritik an den Weiterentwicklungen kompositorischer Bildtechniken wie zum Beispiel der Biometrie. Alle Programme und Ideologien des Kompositbildes, die von der Erwartung einer Abbildbarkeit allgemeiner Merkmale zwischen Bildern ausgehen, führen demnach in die beschriebenen Aporien.

Zwar können jeweils suggestive Bildkomposite erzeugt werden, aber der Anspruch des Verfahrens, damit tatsächlich eine Summe von Exemplaren mit den Mitteln des Bildes zusammengefasst zu haben, ist nicht einlösbar. Denn während pictoriale Bildmerkmale, wie die gleichbleibende Position eines Bildausschnitts vom Bildrand oder die numerisch codierte Pixelposition im digitalen Bild zwischen einer Bildergruppe durchaus überblendet oder summiert werden können, trifft dies für solche Bildpartien nicht zu, die in ihren jeweiligen Ursprungsbildern eine konfigurative Funktion haben. Weil jedoch in die technische Bildsumme diese beiden systematisch verschiedenen Merkmale konstitutiv eingehen und auch verfahrenstechnisch nicht getrennt werden können, enthält das Kompositbild immer diese auseinander strebenden Kräfte. Wenn Kompositbilder jedoch vor allem pictoriale Gemeinsamkeiten und konfigurative Unterschiede zwischen Bildern undifferenzierbar zusammenfassen und demonstrieren – wie hier vertreten wurde – so sind sie notwendig unscharf und führen zu einem Plural ‹autonomer Gebilde›, die durchaus bereichern können – aber im Sinne der Identifikation oder quasi-statistischen Bildverallgemeinerung notwendig scheitern müssen.

Ulrich Richtmeyer: Studium der Freien Kunst an der Bauhaus Universität Weimar (Diplom); anschliessend Studium der Philosophie an der Humboldt-Universität zu Berlin. 2006. Promotion mit der Arbeit «Kants Ästhetik im Zeitalter der Photographie» (Transcript 2009). Zwischen 2007 und Anfang 2010 wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Universität Potsdam mit einem Drittmittelprojekt (ThyssenStiftung) zu «Wittgensteins Bilddenken».

2010 Forschungsmitarbeiter am NFS Bildkritik Eikones im Modul «Zeichnung als Entwurfswerkzeug». Gegenwärtig Research Fellow am Internationalen Kolleg für Kulturtechnikforschung und Medienphilosophie (IKKM) Weimar. 2008 erhielt Richtmeyer ein Preisgeld im Wettbewerb «Kopf und Zahl. Geisteswissenschaften im Jahr der Mathematik» (BMBF) für das Projekt «Biometrische Bilder aus der Sicht von Mathematik und Geisteswissenschaft», auf dessen Grundlage die interdisziplinäre Tagung und Ausstellung «PhantomGesichter» durchgeführt wurde (kofinanziert durch die Initiative «Pro Geisteswissenschaften»). Ein gleichnamiger Tagungsband ist in Vorbereitung (München, Fink Verlag, 2011).

Fussnoten

Seite 117 / [1]

Hinsichtlich des Verfahrens heisst es: «Now there can hardly be a more appropriate method of discovering the central physiognomical type of any race or group than that of composite portraiture.» [s.u., S. 10] Der Hintergrund ist ein eugenischer: «I do not propose to enter further into the anthropometric differences of race, for the subject is a very large one, and this book does not profess to go into detail. Its intention is to touch on various topics more or less connected with that of the cultivation of race, or, as we might call it, with <eugenic> questions, and to present the results of several of my own separate investigations.» [s.u., S.17] Francis Galton, *Inquiries into Human Faculty and its Development*, London 1883 (1892 , electronic edition 2001, vgl.: galton.org), Ch.1, S. 6–12 und Appendix A über «Composite Portraiture», S. 221–240.

Seite 119 / [2]

Ein gutes Beispiel hierfür ist die späte Entdeckung von Wittgensteins Kompositbild: Nachdem das Bild Jahrzehnte im Wittgenstein Nachlass lagerte und währenddessen als gewöhnliches Frauenportrait galt, führte erst die Entdeckung der in ihm montierten Einzelporträts zur der Einsicht, dass es sich hierbei um ein photographisches Kompositbild handelt. Vgl. Michael Nedo, *Familienähnlichkeit, Philosophie und Praxis. Eine Collage*, in: Günter Abel, Matthias Kroß, Michael Nedo (Hg.), *Ludwig Wittgenstein. Ingenieur – Philosoph – Künstler*, Berlin 2007, S. 163–178.

Seite 119 / [3]

Ich stimme hier mit Alan Sekulas Befund überein, dass das künstlerische Verfahren damit unkritisch gegenüber seiner technologischen Dimension und den bedenklichen politischen Implikationen wird. Vgl. ders., *Der Körper und das Archiv*, in: Herta Wolf (Hg.), *Diskurse der Fotografie*, Frankfurt a. M. 2003, S. 269–334, hier S. 332.

Seite 121 / [4]

Vgl. Georges Didi-Huberman, *Der Strich, die Strähne (Le trait, la traîne)*, in: Friedrich Teja Bach, Wolfram Pichler (Hg.), *Öffnungen. Zur Theorie und Geschichte der Zeichnung*, München 2009, S. 285–295. Zur Rezeption von Galtons Verfahren durch Bataille vgl. ders., *Formlose Ähnlichkeit*, München 2010, bes. S. 280ff.

Seite 122 / [5]

Das «Bild einer Physiognomie» lässt nach Wittgenstein entsprechend nur «Schlüsse» auf ein mögliches Original zu: «Nun könnte man aber so sagen: Das Gesicht eines Menschen ist durchaus nicht immer die selbe Gestalt. Es ändert sich von Minute zu Minute; manchmal wenig, manchmal bis zur Unkenntlichkeit. Dennoch ist es möglich, das Bild seiner Physiognomie zu zeichnen. Freilich, ein Bild, auf dem das Gesicht lächelt, zeigt nicht, wie es weinend aussieht. Aber es lässt darauf immerhin Schlüsse zu.» Wittgenstein, *Zettel*, Bd. 8, S. 394. Wo nicht anders ausgewiesen, werden Wittgenstein Zitate unter Angabe des Titels

und der Seitenzahl nach der Suhrkamp Gesamtausgabe zitiert: Ludwig Wittgenstein, Werkausgabe in 8 Bänden, Frankfurt a. M. 1984–1996.

Seite 122 / [6]

Vgl. Constanze Kurz, Biometrie nicht nur an den Grenzen. Erkennungsdienstliche Behandlung für jedermann, in: Sandro Gaycken, Constanze Kurz (Hg.), 1984.exe. Gesellschaftliche, politische und juristische Aspekte moderner Überwachungstechnologien, Bielefeld 2008, S. 101–113, hier S. 106.

Seite 123 / [8]

Vgl. Susanne Regener, Fotografische Erfassung. Zur Geschichte medialer Konstruktionen des Kriminellen, München 1999, bes. S. 132–167.

Seite 123 / [9]

Sekula, Der Körper und das Archiv (Anm. 3).

Seite 124 / [10]

Vgl.: Roland Meyer, Detailfragen, in: Ingeborg Reichle, Steffen Siegel, Achim Spelten (Hg.), Verwandte Bilder. Die Fragen der Bildwissenschaft, Berlin 2007, S. 191–208, hier S. 204; vgl. ders. Kartographien der Ähnlichkeit. Francis Galtons Kompositphotographien; in: Inge Hinterwaldner, Markus Buschhaus (Hg.), The Picture's Image. Wissenschaftliche Visualisierung als Komposit, München 2006, S. 160–179.

Seite 124 / [11]

Auf die Unterschiede und Gemeinsamkeiten der beiden konkurrierenden Verfahren finden sich profunde Hinweise in Freuds Traumtheorie. So hebt das Kapitel «Die Darstellungsmittel des Traums» mit einer Dichotomisierung von Identifikation und Mischbildung als den beiden zentralen Traumverfahren an, um dann allerdings schnell einzulenken, dass Mischbildung, also Bildüberlagerung, für beide letztlich leitend ist. Vgl. Sigmund Freud, Die Traumdeutung, Frankfurt a. M. 2000 (10. Aufl.), S. 323ff. Zu Freuds Rezeption von Galton s. Anm. 15.

Seite 125 / [12]

David Lyons plausibler Verweis auf die Ethik des Antlitzes als letzter moralischer Instanz aller Überwachungstheorien weist am technisch erzeugten Gesichtsbild diese brisante Ambivalenz auf. Vgl. David Lyon, Wir haben gerade erst begonnen. Überwachen zwischen Klassifikation und Ethik des Antlitzes, in: Leon Hempel, Jörg Metelmann (Hg.), Bild-Raum-Kontrolle, Frankfurt a. M. 2005, S. 22–34.

Seite 125 / [13]

Technisch orientiert sich die Grafik an der optischen Kompositphotographie. Das heisst, jedes der zu montierenden Bilder wird

zunächst im Verhältnis zu ihrer Gesamtzahl reduziert und erhält bei zwei Bildern dann nur 50 Prozent der vorherigen Farbwerte.

Seite 126 / [14]

Sie finden sich prinzipiell in der Biometrie wieder: «Die in der Gesichtserkennung eingesetzten Algorithmen fallen generell unter eine von zwei Kategorien. Die erste geht holistisch vor [...] die zweite operiert merkmalsbasiert und geometrisch.» Dietmar Kammerer, *Bilder der Überwachung*, Frankfurt a. M. 2008, S. 196.

Seite 131 / [15]

Den deutschen Begriff der Familienähnlichkeit verwendet bereits Freud in Bezug auf Galtons Kompositphotographie: «Das Gesicht, das ich im Traum sehe, ist gleichzeitig das meines Freundes R. und das meines Onkels. Es ist wie eine Mischphotographie von Galton, der, um Familienähnlichkeiten zu eruieren, mehrere Gesichter auf die nämliche Platte photographieren ließ.» Freud, *Traumdeutung* (Anm. 11), S. 152. Zur Galton-Rezeption Freuds vgl. Andreas Mayer, *Von Galtons Mischphotographien zu Freuds Traumfiguren*, in: Michael Hagner (Hg.), *Ecce Cortex. Beiträge zur Geschichte des modernen Gehirns*, Göttingen 1999, S. 110–143 und Thorsten Lorenz, *Der kinematographische Un-Fall der Seelenkunde*, in: Friedrich Kittler, Manfred Schneider, Samuel Weber (Hg.), *Diskursanalysen 1. Medien*, Opladen 1987, S. 108–128.

Seite 132 / [16]

«Dieses Streben nach Allgemeinheit ist das Ergebnis einer Anzahl von Bestrebungen, die mit bestimmten philosophischen Verwirrungen verbunden sind. Da ist a) die Bestrebung, nach etwas Ausschau zu halten, das all den Dingen gemeinsam ist, die wir gewöhnlich unter einer allgemeinen Bezeichnung zusammenfassen.» Wittgenstein, *Das Blaue Buch*, (Anm. 5), Bd. 5, S. 7.

Seite 132 / [17]

Eine adäquate Theorie der <Bildspiele> liegt bislang noch nicht vor, worauf Oliver Scholz wiederholt hingewiesen hat. Vgl. ders., *Bild, Darstellung, Zeichen*, Frankfurt a. M. 2004 (2. Aufl.).

Seite 132 / [18]

Zur philosophischen Diskussion: Renford Bambrough, *Universals and Family Resemblances*, in: *Proceedings of the Aristotelian Society* 61, 1960–61, S. 207–222; Ben B. Blich, 'Natural kinds' as a kind of family resemblance, in: *Proceedings of the 12th International Wittgenstein Symposium*, Kirchberg a. W. 1987, S. 285–289; James Conant, Vortrag: http://wab.aksis.uib.no/wab_contrib-audio-cj-photo05.page, 06.01.11; Gottfried Gabriel, *Familienähnlichkeit*, in: Jürgen Mittelstraß (Hg.), *Enzyklopädie Philosophie und Wissenschaftstheorie*, 4 Bde., Bd.1, Stuttgart u. Weimar 1995, S. 631f.; Ralf Goeres, *Familienähnlichkeit*, in: Wulff D. Rehfus (Hg.), *Handwörterbuch Philosophie*, Göttingen 2003, S. 353–354; Wilhelm Krüger, *Ähnlichkeiten und Analogien. Diachronische Bemerkungen zur Entstehung des Wittgensteinschen Begriffs der*

Familienähnlichkeit, in: Wittgenstein Studies 2, 1994, online unter: <http://sammelpunkt.philo.at:8080/423/1708-2-94.TXT>, 06.01.11; Peter Kunzmann, Dimensionen von Analogie. Wittgensteins Neuentdeckung eines klassischen Prinzips, Düsseldorf/Bonn 1998, bes. Kap. 6.

Seite 132 / [19]

Vgl. Nedo, Familienähnlichkeit (Anm. 2); Ulrich Richtmeyer, Vom Bildspiel zum Sprachspiel. Wieviel Kompositphotographie steckt in der Logik der Familienähnlichkeit?, in: Volker A. Munz, Klaus Puhl, Joseph Wang (Hg.), Language and World. Preproceedings of the 32nd International Wittgenstein Symposium, Kirchberg a. W. 2009, S. 354–358.

Seite 132 / [20]

Entsprechend auch Lorraine Daston and Peter Galison, Objektivität, Frankfurt a. M. 2007, S. 178: «Interessant ist, dass Ludwig Wittgenstein Galtons Kompositbild benutzte, als er seine Lehre der Familienähnlichkeit entwickelte.» Allerdings wird diese Feststellung kaum bildtheoretisch ausgeführt (s.o. S. 336f., 356ff., 392f. u. 500f.).

Seite 132 / [21]

Entscheidend sind hier die Überlegungen Michael Nedos (s. Nedo, Familienähnlichkeit (Anm. 2)) – bereits 1989 als Katalog publiziert. Vgl. Thomas Macho, «Es schaut uns doch an». Zur physiognomischen Metaphorik in Wittgensteins Aufzeichnungen, in: Ulrich Arnswald, Jens Kertscher, Matthias Kroß (Hg.), Wittgenstein und die Metapher, Berlin 2004, S. 253–267.

Seite 133 / [22]

«Galton – das soll vorweg gesagt sein – war ein rigider Eugeniker. Gibbs u. Gibbs, Morgan, Keenan und Kellman und auch Wittgenstein sprachen nur metaphorisch von physiognomischer Klassifizierung als einer Zuordnung einzelner Gruppen entsprechend ihrer Rasse. Es besteht kein Grund zur Annahme, dass diese Wissenschaftler – oder Wittgenstein – Galtons eigenartige eugenische Bestrebungen teilten.» Daston/Galison, Objektivität (Anm. 20), S. 357f. Hinsichtlich des eugenischen Desinteresses Wittgensteins würde ich zustimmen, man kann jedoch fragen, ob nicht Galton in der Einschätzung der Leistungsfähigkeit seiner Technik selbst eine metaphorische Perspektive einnimmt, während umgekehrt Wittgenstein die immanenten Unschärfen der Projektionstechnik geradezu buchstäblich analysiert.

Seite 133 / [23]

Dass diese erste Form der Ähnlichkeit, also die Frage nach der Authentizität der Photographie dabei bereits problematisch ist, hat auch Wittgenstein gesehen. «Der Schatten, so nimmt man an, sei der Erfüllung ähnlich. Absolute Ähnlichkeit gibt es jedoch nicht, sondern sie variiert je nach der Projektionsweise. Allerdings setzen wir beim Gebrauch des Worts tendenziell eine bestimmte Projektionsweise voraus, und zwar die Projektionsweise, die wir bei der Betrachtung einer Photographie

voraussetzen. Bei dieser Betrachtungsweise könnten wir mein Bild in einem konkaven Spiegel kaum als mir <ähnlich> bezeichnen.» Wittgenstein, Vorlesungen 1930–35, Frankfurt a. M. 1989, S. 65.

Seite 133 / [24]

«Wittgenstein machte deutlich, dass die Zwischenglieder, welche die Aufmerksamkeit auf den Zusammenhang zwischen Gegenständen lenken, nicht auf einen genetischen, sondern auf einen formalen Zusammenhang hinweisen.» Daston/Galison, Objektivität (Anm. 20), S. 500. Und er zeigte, müsste man fortführen, nach welcher Logik dieser Zusammenhang im Falle der Bildkombinatorik organisiert ist.

Seite 133 / [25]

Galton glaubte, er hätte ein <mechanisch> präzises Verfahren der bildlichen Verallgemeinerung entwickelt, das den <überspannten> künstlerischen Verfahren überlegen sei. Vgl. Daston/Galison, Objektivität (Anm. 20), S. 177f.

Seite 134 / [26]

Wittgenstein, Vorlesungen (Anm. 23), S. 243.

Seite 134 / [27]

Ders., Das Blaue Buch (Anm. 5), Bd. 5, S. 40f.

Seite 134 / [28]

Ders., Vortrag über Ethik, Frankfurt a. M. 1984, S. 10.

Seite 135 / [29]

Ders., Das Blaue Buch (Anm. 5), Bd. 5, S. 95.

Seite 135 / [30]

Ders., Vorlesungen (Anm. 23), S. 235.

Seite 135 / [31]

Ders., Wiener Kreis (Anm. 5), Bd. 3, S. 185.

Seite 135 / [32]

Ders., Vorlesungen über die Philosophie der Psychologie 1946/47, Frankfurt a. M. 1991, S. 55.

«Es gibt eine endlose Vielfalt von Handlungen und Worten, die eine Familienähnlichkeit miteinander haben und die wir mit <abbilden versuchen> bezeichnen.» Ders., Das Blaue Buch (Anm. 5), Bd. 5, S. 59.

Ders., Philosophische Untersuchungen (Anm. 5), Bd.1, § 71, S. 280f.

«[...] unsere größte Schwierigkeit bei der Diskussion des Verstehens, der Bedeutung usw. betrifft den völlig fließenden Gebrauch der Wörter. Ich werde nicht so vorgehen, daß ich verschiedene Bedeutungen der Wörter <Verstehen>, <Bedeutung> usw. aufzähle, sondern statt dessen werde ich zehn oder zwölf Bilder zeichnen, die in einigen Hinsichten dem tatsächlichen Gebrauch dieser Wörter gleichen. Daß ich diese Bilder zeichnen kann, ist nicht darauf zurückzuführen, daß ihnen allen etwas gemeinsam ist; es mag sein, daß sie in recht komplizierten Beziehungen zueinander stehen.» Ders., Vorlesungen (Anm. 23), S. 206.

«Wir sind z.B. geneigt zu denken, dass es etwas geben muss, dass allen Spielen gemeinsam ist, und daß diese gemeinsame Eigenschaft die Anwendung der allgemeinen Bezeichnung <Spiel> auf die verschiedenen Spiele rechtfertigt; während Spiele doch eine Familie bilden, deren Mitglieder Familienähnlichkeiten haben. Einige haben die gleiche Nase, einige die gleichen Augenbrauen und andere wieder den selben Gang; und diese Ähnlichkeiten greifen ineinander über.» Ders., Das Blaue Buch (Anm. 5), Bd. 5, S. 37.

Ders., Das Blaue Buch (Anm. 5), Bd. 5, S. 38.

Ders., Das Blaue Buch (Anm. 5), Bd. 5, S. 38f.

Ders., Das Blaue Buch (Anm. 5), Bd. 5, S. 39. Vgl. Matthias Kroß, Philosophieren in Beispielen. Wittgensteins Umdenken des Allgemeinen, in: Hans Julius Schneider, Matthias Kroß (Hg.), Mit Sprache spielen. Die Ordnungen und das Offene nach Wittgenstein, Berlin 1999, S. 169–187.

«Die Vorstellung von einem Allgemeinbegriff als einer gemeinsamen Eigenschaft seiner einzelnen Beispiele ist mit anderen primitiven, allzu einfachen Vorstellungen von der Struktur der Sprache verbunden. Sie ist

mit der Vorstellung vergleichbar, dass Eigenschaften Bestandteile von den Dingen sind, die die Eigenschaften haben; z.B. daß Schönheit ein Bestandteil aller schönen Dinge ist, so wie Alkohol ein Bestandteil von Bier und Wein ist, und daß wir deshalb reine Schönheit haben können, unverfälscht von allem, das schön ist.» Wittgenstein, Das Blaue Buch (Anm. 5), Bd. 5, S. 37f.

Seite 137 / [41]

Entsprechend fasst er seine Spätphilosophie unter dem Begriff des Albums zusammen: «Die philosophischen Bemerkungen dieses Buches sind gleichsam eine Menge von Landschaftsskizzen [...]. Durch die <Unzahl> <immer neuer Bilder> ist dieses Buch eigentlich nur ein Album.» Ders., Philosophische Untersuchungen (Anm. 5), Bd. 1, S. 231f.

Abbildungen

Seite 117 / Abb. 1

Ludwig Wittgenstein, Das Blaue Buch. Werkausgabe Band 5, Frankfurt a.M. 1984, S. 221.

Seite 119 / Abb. 2

Francis Galton, Likenesses of Six Different Roman Ladies, 1879, aus: Francis Galton, Generic Images, in: Proceedings of the Royal Institution, [London] 1879, S. 169
[www.galton.org/essays/1870-1879/galton-1879-ri-generic-images.pdf], 20.10.09.

Seite 120 / Abb. 3

Nancy Burson, The New Face of America: How Immigrants are Shaping the World's first Multicultural Society, Times Magazine, Cover, 1993.

Seite 122 / Abb. 4

Étienne-Jules Marey, Bewegung beim Stabhochsprung, Chronophotographie auf fester Platte, um 1860, Archives du Collège de France, Paris, in: Michel Frizot (Hg.), Neue Geschichte der Fotografie, Köln 1998, S. 247.

Seite 123 / Abb. 5

Alphonse Bertillon, Identität der Person trotz bedeutender Unähnlichkeit der Bilder, Tafel aus dem Album zu: Das anthropometrische Signalement, Bern und Leipzig 1895.

Seite 124 / Abb. 6

Alphonse Bertillon, Karteifoto Galtons, aufgenommen in Bertillons Pariser Labor, 1893; <http://www.galton.org>, -> Gallery -> Photographs and Portraits of Francis Galton, 13.02.11.

Seite 126 / Abb. 7

Autor, schematisiertes Komposit zweier Linien, 2009, eigene Abb.

Seite 127 / Abb. 8

Christian Mahler, Serielle Studie zur Programmierung der Bildüberlagerung, 2004, Privatbesitz.

Seite 128 / Abb. 9

Autor, schematisiertes Komposit aus Dreieck und Quadrat, 2009, eigene Abb.

Autor, schematisiertes Komposit aus Dreieck und Quadrat, positioniert, 2009, eigene Abb.

Ludwig Wittgenstein und Moritz Nähr, Kompositphotographie der Geschwister, entstanden spätestens zwischen 1926 und 1928, Bestandteil eines Photoalbums im Nachlass, liniertes Schreibheft, (10 x 16 cm).

Moritz Nähr (vermutlich), verwendete Porträtphotos der Geschwister, Margarethe, Hermine, Helene, Ludwig, Photoalbum im Nachlass.